

2つのデュボン論——『悪の華』以前／以後のボードレール

山田兼士

I. 序

19世紀を代表するシンガー・ソングライター、ピエール・デュボン。労働者の歌を書きバリのカフェで歌ったこの民衆詩人は、ボードレールの若き日の親友であり、しばしば詩と音楽のジョイント・セッションを行う仲でもあった。特に、二月革命の前（1846年頃）、20代半ばの二人の交遊は、知る人ぞ知るパリの名物イベントだったらしい⁽¹⁾。後にヴァーグナー宛の書簡に「ウエーバーとベートーベンしか」聴いたことがない⁽²⁾と告白するボードレールにとって、デュボンとの交遊は青春期における稀少な音楽体験だったにちがいない。

ボードレールはその生涯に、デュボン論を2度書いている。一つは1851年の「ピエール・デュボン著『歌と歌謡』への序文」⁽³⁾、もう一つは1861年『幻想派評論』誌掲載の「ピエール・デュボン」⁽⁴⁾である。1851年と1861年というのが、ともに、ボードレールの重要な転換点だったことに注目すべきだろう。前者は前『悪の華』といえる『冥府』詩篇11篇発表の年、二月革命の記憶がまだ生々しい（政治行動においてもまた、ボードレールとデュボンは非常に近い間柄だった）時期であり、後者は『悪の華』第2版刊行の年であるとともに『パリの憂愁』の本格的な出発の年でもある（ついでに言えば、ヴァーグナー音楽との出会いの年でもあった）。つまり、1851年から1861年というのは、『悪の華』の創造がいよいよ本格化しようとするまさにその年から、その頂点を過ぎて一挙に散文詩の方へと傾斜を明らかにする年まで、要するに『悪の華』創造の全期間を

凝縮した10年だった。この10年間に、ボードレールは韻文詩におけるほとんどの創造を成し遂げているのである。

では、ボードレールが『悪の華』の創造に費やしたその10年間の最初と最後に書かれた、彼の2つのデュボン論は、どのような位置付けが為されるべきだろうか。1851年と1861年という執筆年代は、全くの偶然と見ていいものだろうか。まるで『悪の華』の出発と到達を宣言するかのように（つまり『悪の華』以前と以後を示唆するかのように）その始点と終点に置かれている2つのデュボン論は、思いのほか本質的な問題系に充ちている、との推測な成り立つのだ。そしてまた、散文詩集『パリの憂愁』の問題系⁽⁶⁾が『悪の華』以後のみならず以前をも含み得るのではないか、というもう一つの仮説とも、2つのデュボン論は大きく関わってくる、と推察されるのである。この2つの論考の中には、ボードレールが韻文詩から散文詩へと傾斜していかざるを得なかった理由、そしてまた、その傾斜に歯止めをかけるべく保留にされた諸問題が60年代になって再び採り上げられることになった理由が、極めて明確なかたちで表れている、と想像されるのだ。それは、一つには、歌あるいは音楽がどのようなかたちで詩と切り結んでいくべきかについての詩人の認識の変化として、もう一つには、歌あるいは詩が散文的現実とどう関わっていくべきかについての認識の変化として、捕捉される。前者は詩の形式上または美学上の位置付けを、後者は詩の倫理的または思想的位置付けを代表しているはずだ。本稿では、これら2つのデュボン論を検討することによって、韻文詩『悪の華』から散文詩『パリの憂愁』への美学的および倫理的変容の軌道を（とはいえ、この小論ではほんの入り口のみ、ひとつの仮説の提出にとどまるしかないだろうが）、主にデュボンの「歌」との関連、という観点より描き出してみたいと考えている。

II. 1851年のデュボン論

はじめに、1851年のデュボン論（以下「デュボン論Ⅰ」と略記）の主な特徴を概観してみよう。まずその書き出しの数行。

私はビエール・デュボンの『歌と歌謡』を最近注意深く読み直してみたが、この新しい詩人の成功が大事件だとの確信に変わりはない。というのも、彼自身の価値もさることながら——とはいえそれはきわめて大きなもののだが——それ以上に、この詩歌がその徴候を示し、ビエール・デュボン自身がその木霊^{ゴエジー}たり得たような、公衆の諸々の感情の故なのだ。

ここには、友人の偉業を称えようという意志と共に、ボードレール自身の重要な詩論が語られている。それは、詩^{ゴエジー}とは「公衆の諸々の感情」の「徴候」であり詩人はその「木霊」でなければならないという、ある意味で極めてロマン派的な詩人の自己認識である。だが、これを例えば、1830年代のヴィクトール・ユゴーの場合のような、人民を率いる先導者としての詩人の使命感と同一視してはならない。「徴候」といい「木霊」というのは、先導者の立場に自分を置くことなく、あくまで鋭敏で繊細な感受性によって時代の雰囲気や気分を表現するにとどまる意志を示しているのであって、決して「公衆」に対する指導者の立場を表明しているのではない。デュボンの、そしてボードレールの、詩人としての立場は、あくまで個人的な抒情に踏みとどまりつつ時代の木霊となる道を模索するものだ。19世紀前半のフランス詩を振り返りつつ、ボードレールは次のような詩人をこそ求めるという。

だがこの詩人（ユゴーのこと—引用者注）以上に、私は、同時代の人々に絶えず共鳴し、十分に正しい高貴な言語に翻訳された思想や感情を人々と交換し合う、そんな詩人の方が好きだ。詩人というものは、人類の円周上のある一点において自分に伝達された人類の思想を、より流^{フロー}麗な顫動としつつ、それが伝わってきたのと同じ線上に送り返すものなのだ。

ボードレールにとってデュボンの詩歌とは、^{ゴエジー}「より流麗な顫動 vibrations plus

mélodieuses」にはかならなかった。時代の息吹を代表しつつ音楽的な顫え——
 メロディー
 旋律——を構成するような詩。ここでただちに思い浮かぶのは、ボードレール
 が初期の美術批評でドラクロワの色彩を論じた際に、「旋律」を芸術の最上級
 に位置づけていたことだ⁶⁾。方法は何であれ——色彩の調和による和声法でも線
 アルモニ
 の対照による対位法でも——結果として精妙な「旋律」が奏でられてさえい
 コントラポ
 れば、それが絵であれ音楽であれ詩であれ、芸術の名に値する、という主張で
 ある。デュボンの歌もまた、独自の「旋律」を奏でる「顫動」を奏でてい
 メロディー
 るのだから、芸術の最上位に位置付けられる資格がある、ということだ。

ボードレールは、初期の美術批評の場合と同様に、このような類推をもって
 様々な前例にデュボンを結びあわせていく。今引用した一節は、デュボンをあ
 の大詩人ヴィクトール・ユゴーにつなぐためであり、小さくさやかな民衆の
 シャンソン
 ジャンルたる歌謡を純粹芸術の鑑たるユゴー流の抒情詩／叙事詩に結び付ける
 文脈に置かれているのである。さらにボードレールは、デュボンの民衆詩を3
 つの種類（田園歌、労働歌、そして象徴的かつ哲学的な抒情詩）に分類した上で、
 その最大の美質は「歓び」の表現にある、と言明し「ルネやオーベルマンやヴ
 ジョワ
 ェルテルの、人を欺く亡霊たち」を振り払うべく脱ロマン主義的精霊たる「行
 動の霊」を詩の現代性の核に位置づける。これらデュボンの特長として挙げら
 れたいくつもの美質こそ、ボードレール自身が後により先鋭的かつ全面的な方
 法によって繰り広げることになる散文詩の原形とは言えないだろうか。

このようにしてデュボンの「小さな」詩に大芸術にも劣らない重要性を見出
 したボードレールは、「デュボン論Ⅰ」の末尾で、その音楽性もまた、大芸術
 オペラ
 の代表たる歌劇に匹敵することを示唆する。

デュボンの歌は、ある精神状態を示すものであろうと、ある物語であらうと、その
 多くは歌劇（drame lyrique）なのであり、その描写はドラマの書割であり背景でも
 あるのだ。

ボードレールはデュボンの詩をユゴーの大芸術と結びあわせるとともに、その音楽をも大芸術たる歌劇^{オペラ}に結びあわせようとしている。その流儀は、例えば美術批評において風俗画家コンスタンタン・ギースをドラクロワの大芸術と同等、もしくは現代性という点においてむしろ勝ったもの、と位置付ける後年の発想を先取りしているようだ。デュボンの歌謡のうちにより身近でより散文的日常的な現代芸術の可能性を認めたボードレールは、大芸術の掉尾とすべく韻文詩集『悪の華』の完成を企図しつつも、さらに斬新なるポエジーの可能性、小芸術の時代を切り開く散文詩の可能性を見出していくのである。

Ⅲ. 1861年のデュボン論

しばしば指摘されてきたように、1861年に書かれた ピエール・デュボン論（以下「デュボン論Ⅱ」と略記）は、10年前のものと比較して、覚醒した冷静な調子で書かれている点に大きな相違が見られる。阿部良雄が「十年を隔てて書かれたこの解説に、かつての序文を活気づけていた感激は見当らず、客観的あるいは批判的な口調の現れていることは、指摘されてきた通りである⁷⁾」と言うように、客観性、批判性が目立つのであり、新奇なものを前にしての驚異からは程遠い、ある冷ややかな感情が全体を支配していることは否定できない。阿部氏が付け加えているように、「デュボンの形式面での試みが自らの詩業にかかわりのあるものだったことの確認⁸⁾」というあたりが「デュボン論Ⅱ」のまずは妥当な評価と言えるだろう。だが、ここで一つ問題は、「デュボン論Ⅱ」に表明されているボードレール自身の「詩業」との相関が、本当に「形式面」においてのみだったのか、ということだ。たしかに、奇数脚の使用やリフレインの活用など、『悪の華』がデュボンから詩法上の影響を受けていることは確かだが、実はそれ以上に、内容面での相関にこそ注目する必要があるのではないか。例えば、ボードレールが

誰のものでもいい、農夫の、石工の、荷車ひきの、水夫の歌謡によってかくもしば

しば呼び起こされた(…) 幼年期に潜在するポエジー(…)

と書くとき、また、「われわれが匿名性のポエジーと呼び得るもの」と言うとき、まず思い浮かべるべきは、ほかならぬボードレール自身の、それもとりわけ散文詩のモチーフの数々ではないだろうか。「不都合なガラス売り」「老婆の絶望」「年老いた大道芸人」「天職」「貧者の眼」といった、無名の人々を主題とする散文詩群を(ここに引用する紙幅はないが)読んでみれば、これら素朴な日常的写実性に満ちたポエジーこそがボードレールの散文詩の大きな特徴であることはすぐに了解されるだろう。さらにまた、次のような一節――

事物の不滅の美を観照することが、彼(デュボン―引用者注)の小さな詩(*petits poèmes*)の中で、人間の愚行と貧困が引き起こす苦しみと、絶えず混じり合う。

――を読むとき、我々は、人間の(とりわけ現代人の)不条理なまでに屈曲した愚行および貧困を主題とする散文詩群――「菓子」「綱」「剽軽者」「マドモアゼル・ピストゥリ」「それぞれがキマイラを」など――を思い浮かべはしないだろうか。これら複雑に錯綜した精神性が「小さな詩」の中で「不滅の美」の表現と「混じり合う」さまは、デュボンの歌謡と同様に、いや、それ以上に切実に、ボードレール自身が散文詩で表現し続けたライトモチーフにほかならなかった。ボードレール自身、晩年の作品群を«*petits poèmes en prose*»すなわち「散文の中の小さな詩⁹⁾」と呼んでもいるのである。

口調の冷静さや客観性に惑わされることなく「デュボン論Ⅱ」を精読したとき、そこに見出される主張は、「デュボン論Ⅰ」の場合と同様に、「歌謡」と「散文詩」とをつなぐ共通主題にほかならない。つまり、散文的現実をモチーフとし、素朴な技法を用い、無名の人々を主題とする、「小さな詩」でありながら、ある本質的な現代人の精神性を、^{メロディー}「歎び」を伴う旋律として表現すること。このような詩学によるポエジーの実現こそ、デュボンの「歌」であり、

ボードレールの「詩的散文の奇跡⁽¹⁰⁾」にはかならなかった。

詩の無名性、あるいは名もなき群衆の歌。その理想は、すでに「デュボン論Ⅰ」の中で、情熱的な口調によって高らかに宣言されていた。

いかなる党派に属していても、いかなる偏見に育まれていても、この病める群衆（…）を見て感動しないわけにはいかない。地上を驚異で満ちしながらも、溜息つき衰弱するこの群衆。自分の血管の中を赤く激しい血が流れるのを感じ、太陽や大庭園の木陰に哀しみのこもった長い眼差しを投げて、十分な慰めとも力づけともするべく、その救いのリフレイン、愛しあおう！というリフレインを、声を限りに繰り返す、この群衆……。（下線部はデュボン「労働者の歌」からの引用）

このような群衆の詩歌^{ガエジュー}の実現こそ、ボードレール自身による散文詩の代表作「群衆」にはかならなかった。その一部のみを引用しておこう。

孤独で思索的な散歩者は、この普遍的共同体^{フニオニオン}から、ある特異な陶醉を抽出する。群衆と容易に結婚する者は熱烈な享樂を知っているが、それは、金庫のように自閉的なエゴイストや、軟体動物のように殻にこもった怠け者などには、永久に与えられないものである。彼は、偶然によってもたらされる全ての職業、全ての歓喜、全ての悲慘を、自らのものとして受け入れ、十分な慰めとも力づけともする。

人間が愛と名付けるものなど、この言い表しえぬ狂宴——詩想^{ガエジュー}となり隣人愛となった魂が、目前に現れる思いがけぬもの、通りすがりの未知のものに己のすべてを与え尽くす、この聖なる売淫——に比べれば、実に小さく、実に狭く、実に弱いものにすぎない。

形式面では大きく隔たったデュボンの「歌」とボードレールの「散文詩」とのあいだに内容面での——倫理的、思想的な——共通点が見られることは明らかだろう。つまり、驚異に満ちた普遍的共同体たる「群衆」こそが人間の悲

惨、歓喜、活力の体现者であり、「聖なる売淫」とも呼ぶべきダイナミックな群衆愛こそが詩人の快樂の源泉たり得る、というボードレール晩年の倫理^{モラル}は、実はその青春期におけるデュボンに、とは言わないまでもデュボンとの共有認識に、その源を発している、ということだ。そしてまた、その共通点の故にこそ、両者の相違もまた、ここで明らかだ。その決定的な相違は、デュボンの詩が群衆と一体化した「我々」の魂の歌であるのに対して、ボードレールの散文詩が、その魂に向かって執拗に問い続ける精神による語りのポエジーであることだ⁽¹¹⁾。ここにこそ、デュボンと晩年のボードレールとの——ということとは『悪の華』以前と以後との——決定的な相違がある。「デュボン論Ⅱ」が「Ⅰ」に比べて覚醒した批評的視線から描かれなければならなかった理由もまた、ボードレール自身の歌から語りへのこのような意識変容にあったのだ。

『パリの憂愁』のボードレールは、自らの魂をも含む群衆の魂に向かって絶えず対話をしかけ、その本当の欲求を、願望を、理想を、そして憂鬱を探り出そうとする。その対話こそが散文詩における「対位法」^{コントラポワン}の根幹構造であることはすでに別の論考で詳しく述べた⁽¹²⁾。ここでさらに言及したいのは、そのような意識変容を促すことになったポエジーの力学的プロセスである。その力学構造のうちにこそ、『悪の華』10年の本質的意義が垣間見えるはずだ。

Ⅳ. 3つの「夕べの薄明」

ボードレールとデュボンの作品比較については、前者が後者から影響を受けたと考えられる2つの詩篇「旅への誘い」「噴水」を採り上げ、デュボンの「水上の散歩」との類似を検討する、というのがまず順当なところだろう⁽¹³⁾。だが、私はここで、敢えてそれら歌謡風の両詩編ではなく、韻文と散文の両方で書かれた「夕べの薄明」を、デュボンの労働歌の傑作と言うべき「労働者の歌」と比較してみたい。それも2つの、ではなく3つの「夕べの薄明」を検討することによって、ボードレールの詩／歌の境界を探ってみたいと思う。

ボードレールの韻文詩から散文詩への移行については、すでに多くが語られ

ている。私自身、『悪の華』後期詩篇（特に憂愁詩篇とバリ情景詩篇）を「『パリの憂愁』前史」として位置づけたことがある。だが、ここで試みたいのは、それら多くの論考の整理分類ではなく、デュボンの歌謡とボードレールの散文詩との関連を軸にする一つの仮説である。詳細は次の機会に譲るとして、ひとまずその概略のみを記すことにする。

「夕べの薄明」は、まず韻文版が1851年頃（つまり「デュボン論Ⅰ」と同時期）に書かれ、次いで1855年に韻文詩と散文詩が共に発表され、さらに散文詩の方が1857年、62年、64年に改作されている。これらの版を大きな相違を根拠に分類するなら、51年の韻文詩、55年の散文詩初期形、62年の散文詩後期形の3つの「夕べの薄明」が存在することになる（このうち散文詩後期形は、初期形と比べて長さも倍以上になり、全体の構成も大きく異なるために、別の作品とさえ言えるほどである）。重要な点は、この初期形こそボードレールの記念すべき散文詩第1作であることと、後期形が書かれた62年が散文詩集前半部の発表の年であること、それに、後期形の発表の際に初めて『パリの憂愁』の総題が使われていることである。つまり、散文詩「夕べの薄明」は散文詩集全体の生成過程においてきわめて重要な年号を刻み続けた作品である、ということだ。

「夕べの薄明」の散文詩後期形は、単にその初期形が変容を遂げたのではなく、実は51年の韻文詩と55年の散文詩初期形が合体したものであることに、まず注目すべきだろう。その変形合体を概説すると、およそ次のようになる。まず韻文詩形がほぼ同じ内容で形態のみを変えながら散文詩後期形の第1、2パラグラフに吸収され、散文詩初期形の第2、3、4パラグラフが後期形の第3、4、5パラグラフに、また第1パラグラフが後期形の第6パラグラフにそれぞれ置かれる。さらに後期形では2つのパラグラフが加わるのだが、実はこの部分は1861年発表の韻文詩「瞑想」とほぼ同じ内容である。ということは、散文詩後期形は、①韻文詩形、②散文詩初期形、③韻文詩「瞑想」の3部分からなる一種のコラージュであり、「デュボン論Ⅰ」（1851年）から「デュボン論Ⅱ」（1861年）までの10年間の詩作を要約していることになる。

作品年譜の上で、「夕べの薄明」と2つのデュボン論との関わりはおおよそ以上の通りだが、では作品内容の面で両者の関係はどうなっているだろうか。まず、「夕べの薄明」の出発点である韻文詩形が、デュボンの代表作の一つである「労働者の歌」ときわめて近い内容であることに注目したい。例えばボードレールが次のように歌う時、

おお夕べよ、愛すべき夕べよ、おまえを待ち望むのは、
 その両腕が嘘いつわりなしに、「今日、
 おれたちは働いたぞ!」と言える者たちだ。——夕暮れこそが慰めてくれる、
 (…) 背中を丸くして寢床に帰って行く労働者を。 (「夕べの薄明」)

念頭にあったのは、デュボンの次のようなフレーズ、

俺たちのランプは、朝、
 雄鶏のラッパで灯りだす。
 俺たちはいい加減な給料でみんな、
 夜明け前^{かきとこ}に鉄床へ連れ戻される。 (「労働者の歌」)

に対する一種の返^{アンサー・ソング}歌の発想ではなかっただろうか(ちなみに、この詩篇は、さらにデュボン的と言える「朝の薄明」と一緒に発表された)。ともに、貧苦に喘ぎながらも磊落さを失わない労働者の強かな生活を共感こめて歌っており(デュボンの行進曲風のリズムとイ長調の明快なメロディーはいかにも「^{ツツ}飲^{ツツ}び」に溢れている)、一種の散文調^{プロザイスム}が日常的散文的リアリズムを支えていることがわかる。「ひどい服、住居は穴ぐら、／屋根裏、廃虚の中。／俺たちは暮らしている、
 梟たちと、／日陰の友たる盗賊たちと」(「労働者の歌」という生活のリアリティもまた、韻文詩「夕べの薄明」と共通する特徴である。これらの特徴は、散文詩後期形において、大幅に抽象化されながらも「今やここには平和が

ある、ここには家庭の^{ジョフ}喜びがある！」という一節にこだましている。全体に直截なメッセージ性——「歌」の一人称性——が際立つ内容と言えるだろう。

これに対して散文詩初期形では、黄昏が人の精神に及ぼす影響力がもっぱら語られていて、内容的には韻文詩から大きく隔たった作品となっている。「黄昏によって病気になる友人が二人」というのが具体的に誰のことか（ネルヴァルとかデュボンとか）はおくとして、「同一の原因が二つの相反する結果を産む」ことへの疑念と驚異といった内省的叙述で終わっている点に注目すべきだろう。なぜなら、このような疑念の表明、内省的な精神による問いかけ、つまり自問する精神のディスクール⁽⁴⁾こそ、散文詩集前半部（1862年までの26篇）に共通する最大の特徴であるからだ。この特徴は、散文詩後期形の第3、4、5、6パラグラフにおいて、順番を入れ換えることによって、大きく変化を生じていることに注意が必要だろう。初期形の第1パラグラフが後期形の（第3ではなく）第6パラグラフに置かれることによって、自問する精神のディスクールが一見目立たなくなるのである。初期形の末尾が「このことは今なお私を不思議がらせ、驚かせる」となっていたのに対し、後期形の第6パラグラフは、初期形の第1パラグラフを改めた次のような語りになっている。

おお夜よ！ おお爽涼の気をもたらず暗闇よ！ 御身らは私にとって、内なる祝祭の合図であり、苦悶からの解放だ！ 平野の寂寥の中にあっても、首都の石造の迷路の中にあっても、星たちのきらめきよ、角燈の突如たる輝きよ、御身らはく自由の女神>の打ち上げ花火だ！

初期形の冒頭部分と同工異曲と言うべきだが、全体の口調が極端に激しく詠嘆的になっている点に注目したい。その理由は、散文詩後期形ではこれに更に2つのパラグラフが続いて、全体が静穏にして厳肅な雰囲気で締め括られるために、この部分に一つの「盛り上がり」を——歌で言うところのサビの部分——もってくる必要が生じたことにある。

さて、散文詩後期形の最後の2つのパラグラフでは、以上の流れを更に発展させるべく、新たに静穏かつ内省的な叙述がおかれている。その内容が、1861年11月発表の韻文詩「瞑想」と酷似している点に留意したい。「黄昏よ、御身はなんと和やかで優しいことか！」に始まって夕暮れ時の様々な情景を描く第7パラグラフは、それらすべての情景が「諸々の複雑な感情を模しているのだ」と締め括られる。この「諸々の複雑な感情」の総和こそがボードレールのキーノートたる「憂鬱」^{メランコリー}であったことに注目しておこう⁽¹⁵⁾。続いて、第8パラグラフでもまた、黄昏の情景が描写され、やがて現れる「金銀の星たち」が「<夜>の深い喪の下でしか明るく点じられることのない、ああいう幻想の灯をあらわしている」と、大文字によって擬人化された「夜」の、大きく深い慰安のイメージが散文詩全体を閉じている。この部分は、韻文詩「瞑想」の末尾「お聞き、ねえお聞き、やさしい<夜>が歩く音を」と酷似しており、この散文詩の結末が「自問する精神」のディスクールではなく、むしろ逆に、精神からの問いに対する魂の応答という形態をとっていることがわかる。このような締め括りのディスクールは、1863年以後の散文詩集後半部の作品群の場合とよく似ており⁽¹⁶⁾、1861年当時としてはこの散文詩が極めて先駆的であったことを示している。要約して言うなら、散文詩「夕べの薄明」（後期形）は、散文詩集前半部を総括すると共にその後半部への導入ともなっている、ということだ。実際、この作品は、最終的に、散文詩集全50篇のちょうど真ん中あたり、通し番号の「22」に置かれることになるのだし、また、この作品が最後に発表された1864年に詩集総題として初めて『パリの憂愁』が使われていることから、詩集全体の転換点としての働きはおおよそ推察されるだろう。

ここまで「夕べの薄明」の作品構造を概観してきたのだが、ここで大急ぎで全体を要約しておきたい。まず第1の部分ではデュボンの詩と酷似する一人称の「歌」が直截に読者に届けられ、第2の部分では脱デュボンのと呼んで差し支えない「自問する精神」の憂鬱な語りが三人称で繰り返され、第3の部分でそれら2つの叙述が「答える魂」の瞑想的な叙述によって——いわば否定の

弁証法のうちに——深淵で結ばれる。この最後の部分は、デュボンのでも脱デュボンのでもなく、いわば超デュボンのである。その騒くような呼びかけは、一人称でも三人称でもなく、（韻文詩「瞑想」の場合と同様に）いわば二人称の歌だ。デュボンの民衆詩をその音楽性と日常性故に愛したボードレールが、日常的散文性の一層の深化のために一度は放棄した音楽を、語りによるイメージの音楽の確立によって再取得した、その最後の詩的境地こそ、散文詩「夕べの薄明」の、深く穏やかな憂^{スプリーン}愁の歌にほかならなかったのである。

注

(1)バンヴィルの証言による。ここでは主に最近の研究書Graham Robb: *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1832-1853*, (Aubier, 1993) によった。

(2)1860年2月17日付書簡。

(3)*Notice sur Pierre Dupont*

(4)*Pierre Dupont*, in *Revue fantaisiste*, 15 août 1861.

(5)(9)(11)(12)(14)(15)(16)山田兼士『ボードレール〈パリの憂愁〉論』（砂子屋書房、1992年）参照。

(6)「1846年のサロン」の中の一節。注(5)の拙著「第1章第1節」参照。

(7)(8)阿部良雄『ボードレール全集』第2巻の「注」

(10)「アルセーヌ・ウセーへの序文」

(13)D. Grojnowski: «Baudelaire et Pierre Dupont: La source de *L'invitation au voyage*», *Europe*, iv-v-1967.

* ボードレールのテキストはブレイヤッド版『全集』（Baudelaire: *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2 vols., 1975-76）および『書簡集』Baudelaire: *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2 vols., 1973）を用い、引用はすべて拙訳によったが、阿部良雄訳『ボードレール全集』（筑摩書房、全6巻、1983-93）をその都度参照した。また、デュボンのテキストは、ボードレールの序文付きの1855年版『歌と歌謡（詩と音楽）』（Pierre Dupont: *Chants et Chansons (Poésie et Musique)*, Alexandre Houssiaux, 4 vols., 1855）を用い、引用はすべて拙訳によった。

（大阪芸術大学芸術学部助教授）